

## La composition en abîme dans trois romans sénégalais

Madior Diouf

Volume 7, numéro 3, décembre 1974

Littérature négro-africaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500346ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500346ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Diouf, M. (1974). La composition en abîme dans trois romans sénégalais. *Études littéraires*, 7(3), 421–448. <https://doi.org/10.7202/500346ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1974

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# LA COMPOSITION EN ABYME DANS TROIS ROMANS SÉNÉGALAIS :

KARIM — O PAYS, MON BEAU PEUPLE !  
et BUUR TILLEEN, ROI DE LA MÉDINA

## madior diouf

« Il ne faut pas que l'admiration soit paresseuse »

(André Gide, *Journal*, 4 mai 1893).

Des maîtres de la peinture comme l'Espagnol Diego Vélasquez de Silva (1599-1660) ou le Flamand Antoine Van Dyck (1599-1641), ont parfois usé d'un artifice qui consiste à faire apparaître, dans un objet élément de leur tableau, la scène qu'ils représentent sur leur toile. C'est là une technique du reflet qu'André Gide admirait chez les peintre flamands Hans Memling (1433-1494) et Quentin Metsys (1465 ou 1466-1530) et qu'il a transposée de manière consciente et délibérée dans *Les Faux Monnayeurs* sous la forme du roman dans le roman. Gide voyait dans le procédé un facteur sûr d'éclairage et d'équilibre dans les proportions de l'œuvre.

« ... J'aime assez, écrit-il dans son *Journal* (août 1893), qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte »<sup>1</sup>.

En littérature cela prend la forme d'une scène centrale dans l'œuvre rappelant

« ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre un second « en abyme » »<sup>2</sup>.

Cette technique du reflet est, par sa nature même, inséparable de la représentation d'une scène, comme au théâtre, avec un dialogue entre les personnages, même si ce dialogue est raconté par le narrateur du roman, le romancier ayant adopté le point de vue d'arrière dans son œuvre, c'est-à-dire le point

<sup>1</sup> Gide, *Journal*, Pléiade, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 4.

de vue du narrateur qui sait tout et dit tout. Les scènes en « abyme » peuvent paraître un clin d'œil de l'écrivain à son lecteur et être ainsi diversement jugées, en particulier comme une forme de didactisme. Il est néanmoins possible que la composition en abyme ait une valeur plus appréciable que cela, grâce à son utilisation judicieuse dans la technique romanesque. À ce propos il est intéressant de réfléchir sur la présence et l'intérêt de cette manière de composition dans trois romans sénégalais : *Karim* d'Ousmane Socé, *O Pays, mon beau peuple!* d'Ousmane Sembène et *Buur Tilleen* de Cheik Aliou N'Dao<sup>3</sup>. Chacune de ces œuvres marque un moment important dans notre production romanesque. *Karim* est en effet le deuxième roman sénégalais, le premier étant *Force-bonté* (1926) de Bakary Diallo. Alors que le « tirailleur sénégalais » qu'était l'auteur de *Force-bonté* a surtout présenté un témoignage personnel sur l'attitude des Français de France à l'égard des Combattants noirs de la première guerre mondiale, Ousmane Socé a écrit le premier, un roman de mœurs sénégalaises en montrant, dans *Karim*, comment des Sénégalais vivent les exigences contradictoires de la tradition et du modernisme. Ousmane Sembène marque un ton nouveau, par *O pays, mon beau peuple!*, dans les relations entre Noirs et Blancs telles que notre roman les reflétait. Brusquement le Noir, sous les traits d'Oumar Faye le héros de ce roman, a l'ambition, l'audace et la patience méthodique de secouer le joug du colonisateur, de le considérer comme l'égal de tout un chacun devant renoncer à ses comportements de conquérant. Cheik Aliou N'Dao, enfin, écrit dans la période des indépendances africaines. C'est un dramaturge de renommée mondiale qui, avec *Buur Tilleen*, affirme la diversité de son génie littéraire. Dans la même perspective idéologique que Sembène, il critique avec plus d'humour et de maîtrise technique les préjugés et autres désuétudes de la société sénégalaise. C'est surtout un témoin très lucide de la réalité sociale. Il apparaît déjà que Socé, Sembène et N'Dao ont produit des romans de mœurs.

<sup>3</sup> Ousmane Socé (Diop) : *Karim*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1935.  
 Ousmane Sembène : *O pays, mon beau peuple!*, Amiot-Dumont, Paris, 1957.  
 Cheik Aliou N'Dao : *Buur Tilleen — Roi de la Médina*, Présence Africaine, Paris, 1972.

Ces trois romans néanmoins se rapprochent davantage par leur structure. Il faudrait évoquer les constantes de la technique romanesque chez les Sénégalais pour souligner l'originalité commune à Socé, Sembène et N'Dao dans ces romans. La composition accuse souvent un changement de cadre dans nos romans. Qu'il s'agisse de *Karim* ou de *Mirages de Paris*<sup>4</sup>, de *Nini* ou de *Maïmouna*<sup>5</sup>, de *L'Aventure ambiguë*<sup>6</sup>, des *Bouts de Bois de Dieu*<sup>7</sup>, il y a toujours un déplacement du héros, d'une durée suffisamment importante pour que cela entraîne la présentation d'un autre espace matériellement et psychologiquement différent du premier pour le héros, et ayant une certaine conséquence dans son aventure. Dans les *Bouts de Bois de Dieu* les cadres sont alternativement Bamako, Thiès et Dakar. La nature de la lutte des cheminots évoquée dans ce roman historique impose cette structure. Le héros de *L'Aventure ambiguë*, Samba Diallo, quitte d'abord le pays des Diallobé pour fréquenter l'école nouvelle dans « la petite ville noire de L », ensuite il séjourne à Paris le temps nécessaire aux études pour une licence de philosophie avant de retourner auprès des siens. Chez Sadji et Socé ce mouvement vers l'autre espace est fondé sur des besoins plus pressants du héros. Ainsi dans *Mirages de Paris*. L'essentiel du roman, dont les deux premiers chapitres ont pour cadre Dakar, se passe à Paris ; mais ce n'est là qu'un aspect secondaire de l'utilisation de l'espace. Sans doute cette unité du lieu étendu aux dimensions d'une ville contribue-t-elle à donner au roman une structure théâtrale assez insigne, l'importance et la fréquentation des dialogues aidant. Mais ce par quoi l'espace contribue particulièrement à la fois à la composition du roman et au drame vécu par le héros, c'est d'abord la distance entre Paris et Dakar qui mesure la profondeur d'un rêve exotique et de jeunesse. Pour l'âme de Fara nourrie de lecture de romans l'éloignement grandit le prestige :

**« Un dangereux amour de l'exotisme avait pris corps dans son âme d'enfant encline aux illusions dorées » (p. 15).**

<sup>4</sup> Voir Bibliographie.

<sup>5</sup> Voir Bibliographie.

<sup>6</sup> Voir Bibliographie.

<sup>7</sup> Voir Bibliographie.

La deuxième raison est que l'espace parisien n'a point déçu le rêve de Fara. Tout au contraire. Écoutons Fara et Jacqueline :

— Vous aimez Paris ?

— Oui, j'en ai rêvé, loin d'ici... et maintenant je vais d'enchantement en enchantement (p. 46).

Les promenades de Fara dans Paris, son envoûtement par la ville se trouvent ainsi très soigneusement justifiés par le romancier. L'espace a une fonction exactement inverse de celle qu'il a dans les tragédies de Racine. Au lieu d'oppresser le héros il l'enchanté et entretient le mirage. Il rend compte d'un élément essentiel des amours de Fara et de Jacqueline : l'un et l'autre se reconnaissent des âmes fascinées par Paris, Jacqueline, qui a quitté le domicile de ses parents pour vivre avec Fara dans Paris, réagit ainsi à l'idée émise par son amant d'aller vivre en province :

« Oh, non, restons à Paris. Je suis majeure, je serai hors de toute contrainte légale. J'ai l'impression qu'ailleurs nous nous aimerions moins, je pense même qu'en Afrique nous finirions par nous haïr » (p. 106).

L'espace donc, qui peut, pour un roman, contribuer à l'impression d'une structure desserrée, est ici plutôt actif, intimement mêlé au drame, puisqu'il est à la fois cadre et facteur, entre autres facteurs de l'amour qui lie Fara à Jacqueline, et qu'il entretient chez le héros le mirage qu'il a contribué à faire naître.

Fara, qui est Sénégalais, est un produit de l'école coloniale. Le mirage qui le fascine s'est progressivement présenté et imposé à lui. Une première forme en est le goût de l'exotisme, née dans les lectures du jeune homme. Mais surtout chez ce lecteur de romans, l'univers des romans accapare le goût. Et un certain attrait de l'ailleurs constitue la forme la plus puissante du mirage :

« Les pays, dit Socé, d'au-delà les horizons de sa petite patrie exerçaient sur lui une séduction irrésistible. Voir Paris qui, au dire de tous, était un El Dorado, Paris, ses beaux monuments, ses spectacles féériques, son élégance, sa vie puissante qu'on admirait au cinéma »<sup>8</sup>.

Ce rêve est un élément de l'univers merveilleux que Fara s'est constitué à vingt et un ans, au bout d'une scolarité de bon élève.

« Et tout l'intéressait, nous explique le romancier, qui pouvait fournir à son imagination un élément de plus, utilisable dans l'architecture du monde merveilleux, bâti et placé au-delà des mers : les récits des marins noirs, ceux des anciens combattants sénégalais, ceux des colons, qui, dans leur nostalgie, enjolivaient leurs souvenirs »<sup>8</sup>.

Dans les deux romans de Sadji, *Nini* et *Maimouna*, le mirage de l'ailleurs aboutit également au départ fougueux vers cet ailleurs de rêve. Nini, l'héroïne du premier roman, quitte Saint-Louis et le Sénégal en s'envolant de Dakar vers la France, qu'elle n'avait jamais visitée auparavant. Sa ville natale était devenue un enfer pour elle. La séparation effective mais non institutionnelle des communautés — les Blancs, les Métis et les Noirs —, les sentiments défavorables que chacune d'elles avait pour l'autre, mais surtout les médisances qui constituent comme un pain quotidien de la vie des mulâtresses, avaient concouru à compliquer particulièrement l'aventure vécue par l'héroïne au point de rendre réellement insupportable pour elle la vie à Saint-Louis. Et comme elle n'avait vécu que dans l'illusion qu'elle était blanche et que sa véritable patrie était celle des Blancs, elle a donc tout naturellement décidé de rentrer chez elle, pour ainsi dire, afin de vivre tranquille. Cet aspect du roman n'a pas entraîné la description d'un autre cadre que celui de Saint-Louis, le roman s'arrêtant au moment où l'héroïne prend l'avion à Dakar. Le mirage de l'ailleurs, bien que net, est en réalité un thème secondaire dans *Nini*. *Maimouna*, au contraire, présente une importance essentielle de ce fait psychologique dans le contenu de l'héroïne et de son aventure. Et cela apparaît nettement dans la structure du roman, qui accorde autant d'importance à Dakar, l'ailleurs de rêve, que l'aventure de Fara et celle de Nini le font à Paris.

Il y a dans *Maimouna* trois cadres successifs : Louga (chapitres I à VII inclus), Dakar (chapitres VIII à XVIII inclus) et de nouveau Louga (chapitres XIX à XXIV). Sadji a réalisé une harmonie insigne entre la distribution des chapitres et l'importance respective des parties qui correspondent aux cadres successifs de l'aventure contée. La structure ternaire évidente rappelle celle de *Karim* d'Ousmane Socé. Le héros du deu-

<sup>8</sup> O. Socé : *Mirages de Paris*, Les Nouvelles éditions latines, Paris, 1957, p. 15.

xième roman sénégalais avait quitté Saint-Louis par suite d'une existence bien prosaïque rythmée par des embarras d'argent qui correspondaient aux fins de mois d'un petit commis comptable. Karim était venu à Dakar «faire compagne», comme on disait alors, afin de connaître une meilleure existence dans sa ville natale grâce à des économies réalisées dans la grande ville. Et le roman présente, dans sa dernière partie, le retour du héros au bercail et son mariage avec Marième, celle qu'il aimait, qu'il avait conquise bien avant son séjour dakarois, mais qu'il avait perdue faute d'argent, lors d'une séance de «diamalé», de concurrence entre prétendants. Dans la quête du bonheur que représente l'aventure de Karim, Dakar a donc été une espèce d'eldorado d'où l'on revient avec des diamants. Le deuxième roman d'Abdoulaye Sadi donne à la grande ville coloniale un prestige à peu près identique. Dakar exerce un mirage puissant sur l'héroïne née dans une humble maison du petit bourg de Louga. Comme Karim, Maïmouna quitte Louga pour venir à Dakar. Mais à la différence du héros de Socé, elle retourne, meurtrie, vivre auprès de sa mère le reste de son âge. L'importance du deuxième cadre de cette existence, Dakar, est d'autant plus grande qu'il correspond à l'épanouissement de la beauté de l'héroïne et à son bonheur. Cette importance particulière de Dakar a été de manière heureuse traduite dans la répartition des chapitres: dix-huit chapitres sur les vingt-quatre que compte le roman ont été consacrés à la peinture du séjour dakarois de Maïmouna, qui couvre une période d'environ un an et demi de la vie de l'héroïne.

Ce traitement de l'espace par le romancier paraît une nécessité de l'art et de l'exactitude dans la peinture de la réalité sociale. Dakar, à l'époque coloniale déjà, apparaît en Afrique de l'Ouest comme une grosse tête sur un petit corps. Sur le plan psychologique et moral, cette disproportion prend la forme d'un fossé entre la ville et la brousse. La vie à Dakar, «ville impériale», «ville dangereuse», est une existence dans l'anonymat. Les individus y sont plutôt des unités solitaires. Cela peut faire, là où tout le monde connaît tout le monde. Mais le modernisme citadin a un envers grave: la lutte pour la vie y développe l'égoïsme et ses conséquences, et il y a une nette opposition entre la vie citadine et celle des campagnes, où pourtant l'on éprouve un attrait puissant pour Dakar.

L'utilisation de l'espace chez Socé et chez Sadji montre donc une évasion constante des héros vers des surfaces de rêve : Paris ou Dakar. Il n'y a pas là une véritable originalité technique dans la composition du roman. De même que la discontinuité temporelle dans la narration qui développe l'aventure d'un héros obéit au dessein d'accorder de l'importance aux parties significatives de la vie de ce héros — et non à tous les instants de cette vie —, de même l'intégration de l'espace à l'histoire racontée découle ici d'une exigence d'exactitude. Les mêmes remarques pourraient se répéter à propos de l'utilisation du dialogue et du temps dans ces romans. Il n'y a donc pas — faut-il le répéter ? — une conception particulière de la technique romanesque dans la production des Sénégalais.

Peut-être, néanmoins, la fidélité à l'univers évoqué, la vérité des comportements prêtés aux personnages, le réalisme de la peinture ont-ils amené Socé, Sembène et N'Dao à composer de manière particulièrement originale les romans dont nous proposons de montrer la structure semblable. Qu'il s'agisse de *Karim*, d'*O pays, mon beau peuple !*, de *Buur Tilleen*, on peut en effet remarquer une composition : d'abord l'histoire racontée souligne un problème social à propos duquel le romancier témoigne, sans didactisme d'ailleurs ; ensuite en un deuxième niveau de profondeur, ce même problème préoccupe des personnages du roman qui en discutent. Les trois œuvres présentent ainsi chacune une scène centrale, en abyme pourrait-on dire, dans laquelle se trouvent réunis des intellectuels qui discutent. Personnages secondaires pour leur grande majorité, ils se réunissent selon le rythme très naturel des réunions de village sous l'arbre à palabre, ou plus généralement des réunions de la vie traditionnelle sur la place publique. Sans doute l'urbanisme moderne a-t-il modifié le cadre de la vie traditionnelle mais les habitudes de vie changent plus lentement que l'habitat, aussi lentement que les conceptions et mentalités. C'est pourquoi l'on peut dire que les scènes en abyme qui n'ont pas lieu sur la place publique constituent néanmoins une récréation de ce cadre de reflet des préoccupations collectives et individuelles qu'était le lieu des palabres villageoises. Karim, Oumar Faye et Bougouma sont des citadins, mais leurs distractions de prédilection ne sont pas exclusivement le cinéma, le dancing et les tam-tams du dimanche, ou le spectacle des jeux de lutte aux arènes de



quartiers. Ils se réunissent pour discuter et s'instruire par la « conférence » au sens de Montaigne. L'importance de ces scènes dans l'évocation de la vie de nouveaux citadins n'est certainement pas anodine. Leur situation au centre des romans comme l'abyme d'un écu impose de les appeler avec commodité « scènes en abyme ».

Ainsi dans *Karim*, dont la structure a déjà été dessinée incidemment en évoquant le séjour dakarois du héros. La scène en abyme se trouve dans la deuxième partie. Rappelons la distribution des chapitres : la première partie constituée de sept chapitres expose en soixante-deux pages la vie de Karim à Saint-Louis parmi les embarras d'argent ; suivent quatre chapitres constituant la deuxième partie qui peint en cinquante-sept pages le séjour dakarois de Karim. Enfin la dernière partie, constituée de trois brefs chapitres, présente en douze pages le retour de Karim au bercail et son mariage. La scène en abyme commence à la vingt-cinquième page de la deuxième partie et s'arrête à la vingt-huitième. C'est exactement le milieu de cette partie, et du roman. La scène est présentée pendant une période de sagesse dans la vie dakaroise de Karim. La fréquentation de la belle et voluptueuse mais dépensière Aminata de Rufisque avait fait retomber Karim dans les embarras de sa vie à Saint-Louis, et ses parents, à qui il n'arrivait plus à envoyer le mandat de chaque fin de mois, lui écrivaient des lettres pleines d'amertume et de menaces de malédiction. L'instituteur Abdoulaye avait prêté à Karim l'argent qu'il lui fallait et avait ajouté des conseils de sagesse à son geste :

**« Moi aussi, avait dit l'enseignant, je me suis laissé entraîner, au début, à la « noce », mais des salariés de notre sorte ne peuvent mener un tel train de vie sans s'endetter. Souvent je n'étais même plus capable de m'acheter des choses indispensables ».**

**« Nous ne pouvons pas nous passer des distractions de notre milieu telles que le tam-tam, les « lambs », la musique et les bons mots des griots, c'est une chose entendue ; seulement il faudrait s'y adonner sans entreprendre des dépenses démesurées ; question de discipline !... »<sup>9</sup>.**

<sup>9</sup> O. Socé : *Karim*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1935, 3<sup>e</sup> chap., pp. 100-101.

Abdoulaye continue en critiquant l'utilisation des loisirs chez ses concitoyens qui négligent la lecture et qui pensent que les études s'arrêtent sur les bancs de l'école. Karim acquiesce aux propos de sagesse de l'enseignant et fréquente des amis plus raisonnables désormais.

**« Certains soirs, dit Socé, la compagnie se réunissait chez Abdoulaye. On parlait amours, on exposait ses idées sociales »<sup>10</sup>.**

Ces amis qui discutent diffèrent profondément de Karim par leur niveau d'instruction et leur vie intellectuelle :

**« Il y avait là l'instituteur, raisonnable, mais capable à son moment de commettre des bêtises, comme les autres, pour les beaux yeux d'une Sénégalaise. Il était « progressiste », partisan d'une évolution, ayant pour base le fond propre des indigènes ».**

**« Le bachelier, « esprit fort », parlait de « nettoyer » les traditions sénégalaises et de pratiquer une « européanisation » immédiate, à outrance ».**

**« Le médecin, catholique, adoptait la civilisation occidentale sans discussion. Néanmoins, son fond atavique restait identique à celui de ses congénères »<sup>11</sup>.**

À ces personnages s'ajoutent le musulman Abdou et le héros du roman, Karim. Les préoccupations de ces personnages éclairent, par effet de contraste, les soucis et la personnalité de Karim. La vie de l'esprit ne caractérise pas ce Saint-Louisien amateur de jolies filles. Karim vit de manière traditionnelle dans une société en pleine mutation ; ses conceptions, en particulier celle qu'il se fit de l'honneur, ne sont guère en harmonie avec les exigences de la vie moderne. Il veut vivre en « Samba-linguère », c'est-à-dire de manière princière, auréolé aux yeux des autres qu'il veut éblouir, surtout les femmes, de la gloire d'homme riche et généreux. Il se plie donc à toutes les implications de la cour aux femmes selon la tradition. De là, les dépenses excessives que lui imposent Marième et sa mère, cette ombre sans nom ni visage, qui fait et défait les liaisons amoureuses de sa fille. Karim s'endette pour entretenir l'image

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>11</sup> O. Socé : *Karim*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1935, 3<sup>e</sup> chap., pp. 104-105.

que Marième, celle qu'il aime, se fait de lui. Ce défaut de sagesse caractérise sa liaison avec Aminata, une jeune divorcée de Rufisque que Karim conquiert assez facilement et qui lui impose autant de dépenses que Marième et sa mère le lui faisaient à Saint-Louis. Karim n'a pas d'attitude critique à l'égard de l'exploitation qu'il subit, par suite de sa conception traditionnelle et plutôt sommaire de l'honneur qui est chez lui plus souci du qu'en dira-t-on qu'exigence intérieure.

L'utilisation qu'il fait de ses loisirs montre davantage peut-être le traditionalisme de son genre de vie qui est condamné par les exigences modernes. La cour aux femmes seule le préoccupe. Il se lie d'amour avec trois femmes dans le roman, qui expose deux ans environ de sa vie de garçon. Ousmane Socé a présenté un personnage qui n'a pu secouer le joug de la tradition des comportements et conceptions alors qu'il vit dans une société qui évolue vers de toutes nouvelles formes d'existence. Le roman fait apparaître ce qui doit changer pour que la nouvelle société naisse.

La scène en abyme éclaire davantage cette signification du roman grâce à la diversité des jugements et de la personnalité de ceux qui discutent. Nous avons en présence l'instituteur, caractérisé pour son sens de la mesure et son réalisme, l'élève de philosophie Ibnou, qui symbolise la jeunesse conquise et fascinée par l'Occident ; c'est un produit de l'école coloniale. Le christianisme du médecin ne lui fait pas oublier le vieux Sénégal. Mis à part le jeune homme, ce sont là des hommes conscients d'être chacun un carrefour de civilisations distinctes et auxquelles ils ne peuvent à la fois ni échapper ni totalement adhérer. Mais l'un d'eux, Abdou, préfigure déjà le métis culturel que leur monde doit produire.

**« Abdou, né musulman et oriental, avait été éduqué à l'école française. Son esprit se nourrissait d'idées et de logique européennes. Son cœur se formait dans le cadre curieux du « Kham », de la poésie française et de la musique européenne ».**

**« Il existait en lui des contrastes. Il dansait aussi bien le tam-tam que le tango ; il aimait la musique noire, les filles noires, mais rêvait aussi de Deauville, de Paris et de quelques vedettes de cinéma, une « blonde Vénus » aux yeux bleus »<sup>12</sup>.**

<sup>12</sup> Ousmane Socé : *Karim*, p. 105.

Ces personnages, conscients de mutations qu'ils vivent, sont en train de réfléchir à la meilleure forme d'évolution pour leur société. La scène en abyme intègre ainsi l'aventure de Karim dans son contexte général qui l'éclaire mieux, dans un contexte de mutations sociales et individuelles qui rend le comportement du héros plus significatif. Karim brille par son inconscience, par l'atavisme de son genre de vie, par son caractère velléitaire. L'évolution, cependant, n'a cure de l'inconscience des êtres comme Karim. Elle les charrie, comme ferait un torrent de graviers en son lit. Les mutations en cours organisent progressivement une « civilisation métisse » dont l'élément étranger consiste, dit Socé,

**« en apports matériels et intellectuels, nécessaires à notre adaptation dans le concert de vie mondiale, dont nous faisons désormais partie intégrante »<sup>13</sup>.**

L'élément apporté par les autochtones est précisé par Socé en une note expliquant sa formule de civilisation métisse :

**« L'apport africain consiste en nos matières premières de toutes sortes pour la consommation et l'industrie européenne ; dans le domaine de l'art notre sculpture « transparente » qui est à la base du « cubisme » en peinture et en sculpture ; notre musique syncopée dont les rumbas et les swings font danser le monde entier et sont la source d'une nouvelle inspiration musicale ; enfin le sacrifice de nos soldats qui ont versé leur sang partout avec une magnifique abnégation pour la sauvegarde de la Civilisation et de la liberté des hommes »<sup>14</sup>.**

Cette conception sereine des choses coloniales range ce roman de Socé — soit dit en passant — dans notre littérature de consentement. La nouvelle société en gestation en tout cas, quelle que soit son orientation, nécessite des hommes nouveaux par leurs conceptions, leur genre de vie, leurs idéaux. La scène en abyme, par les idées qui s'y développent et la personnalité des amis en présence, montre que les tracasseries et malheurs de Karim sont dûs à son attitude à l'égard de la tradition et face aux mutations en cours. La scène montre surtout que l'évolution suit son cours vers un modernisme de plus en plus prononcé et c'est de cela que le romancier propose de prendre conscience pour éviter les maux et

<sup>13</sup> Ousmane Socé : *Karim*, pp. 105-106.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

malheurs de Karim Guèye. Ce héros vit dans une société extrêmement complexe que de longs développements sociologiques seuls peut-être pourraient décrire de manière exhaustive. Mais Ousmane Socé est un romancier. Les frontières imposées par l'art l'ont amené à trouver une solution heureuse à la question du didactisme. L'accent mis sur le dessein ethnographique dans l'évocation de la société de Karim pourrait nuire à l'art. Socé a su éviter cet écueil. Le froid inventaire des problèmes posés à l'individu dans la quête de son équilibre et du bonheur par les nouvelles conditions de vie a été évité par Socé grâce à la scène en abyme. Bien que décrites et rapportées au style indirect, les discussions des amis de Karim réfléchissant sur l'évolution nous sont proposées en des pages aussi vivantes qu'une scène de théâtre.

L'utilisation de la scène en abyme se révèle donc doublement heureuse. D'abord elle permet une meilleure intelligence de l'aventure du héros en l'intégrant à un contexte de mutations sociales. J'ai dit ailleurs quelle est la signification de *Karim*<sup>15</sup>. Rappelons simplement que l'examen d'une thématique constituée par les embarras d'argent chez le héros de ce roman, l'amour, l'utilisation des loisirs, l'honneur, mène à s'apercevoir que le roman de Socé dit ce qui doit disparaître dans les conceptions et comportements des hommes, pour que la civilisation métisse en gestation naisse et se développe. Abdoukarim Guèye dit Karim incarne un faisceau des désuétudes que le romancier condamne avec sérénité certes mais avec fermeté. Le deuxième intérêt de la scène en abyme concerne l'art. Ce procédé a permis à Socé de rester romancier tout en évoquant la complexité rare d'une tradition qui écrase les soumis et les velléitaires, éloignant ainsi la conquête par eux de l'équilibre et du bonheur individuels. Cette double valeur de la composition en abyme peut-elle se reconnaître dans *O pays, mon beau peuple!* de Sembène? Si le mouvement du héros dans la géographie de ce roman n'a pas la même orientation que dans les romans de Socé ou de Sadjì chez qui les héros sont tendus vers l'évasion, fascinés qu'ils sont par le mirage de l'ailleurs, *O pays, mon beau peuple!*

<sup>15</sup> Madior Kiouf: « Signification de Karim », in *L'Ouest Africain*, nos 11, 12, 13, Dakar, 1972.

cependant, révèle une nette similitude de composition avec *Karim*, par l'existence de la scène en abyme et peut-être par les valeurs de cette scène dans le roman.

Rappelons d'abord l'histoire de Faye. Sembène présente dans son deuxième roman l'aventure du Casamançais Oumar Faye qui, après avoir participé à la guerre européenne, revient au Sénégal, et de Dakar retourne par bateau chez lui, à Zinguinchor. Il se distingue par la singularité de ses comportements, de ses idées et de ses ambitions.

L'expérience de la guerre a fait de lui un homme fier et conscient de sa dignité et, par conséquent, désormais assez différent de ses frères noirs de Casamance, habitués aux comportements de soumission au Blanc. C'est pourquoi, à Zinguinchor, il va étonner à la fois la communauté blanche et la communauté noire. Et cela commence déjà sur le bateau. Il se bat avec le gérant de la Cosono qu'il malmène, parce que ce Blanc s'en était pris aux passagers noirs qui avaient quitté le pont du bateau pour s'abriter de la pluie auprès des voyageurs occupant les places couvertes. Le Blanc les giflait et les insultait, quand il fut « pris par un crochet au menton et repris par un autre au ventre »<sup>16</sup> ; il s'écroula. Cette réaction d'Oumer Faye au mépris pour le Noir le signale à l'attention de tous.

Mais, à Ziguinchor, la communauté noire est d'abord frappée surtout par le phénomène sans précédent que constitue le retour de Faye avec une épouse blanche. Le couple à son arrivée déclenche un faisceau de réactions défavorables pour la plus grande partie. Oumar rencontre la réprobation dans sa famille : son père Moussa qui est imam, sa mère Rokhaya Guèye aussi, se montrent intraitables un certain temps, avant de se résigner à admettre le fait accompli, d'autant qu'Oumar quitte la maison familiale, contre le gré de ses parents, pour construire la sienne propre et y vivre avec Isabelle son épouse. Éloignée du centre de la ville la maison du couple phénoménal est baptisée La Palmeraie.

Les réactions que le couple Oumar-Isabelle suscite dans la communauté blanche sont plus agressives et plus profondes ; elles traduisent la surprise, l'indignation et aussi l'inquiétude.

<sup>16</sup> O. Sembène : *O pays, mon beau peuple !*, p. 13.

La présence de ce couple entame le prestige du Blanc en terre conquise, où il a le pouvoir administratif et économique et jouit d'un respect qui autorise tous les abus possibles de sa part. Mais c'est surtout le rayonnement d'Oumar et ses idées qui inquiètent les Blancs surpris et indignés. À La Palmeraie se réunissent fréquemment par les heures de loisirs, des amis de Faye, des jeunes gens des deux sexes, des intellectuels partisans du progrès. Sembène n'aime pas la ségrégation fondée sur le niveau de culture. On y trouve les médecins Agbo et Joseph (celui-ci, un Blanc), Seck l'instituteur, Jean Gomis, Agnès, etc... Les discussions d'amis y sont très instructives et concernent l'évolution du monde noir, l'amélioration de ses conditions d'existence, les rapports entre la tradition et le modernisme. Oumar, par son activité exemplaire autant que par son bon cœur, conquiert l'affection de toute la communauté noire. Il s'est fait agriculteur, quoique traditionnellement sa famille ait exercé plutôt la pêche. Il conçoit l'idée d'une ferme moderne et essaie d'amener les paysans à s'y associer. Cela peut mettre un terme à l'exploitation du paysan par les grandes maisons de commerce.

Les commerçants blancs se réunissent alors et décident de se débarrasser de ce Noir qui organise les paysans en coopérative de production. Un nuit, des tueurs attirent hors de chez lui le bon Oumar en criant au secours. Il va à la recherche de ceux qui crient dans le noir et la pluie, est agressé, roué de coups et le lendemain il meurt des suites de ses blessures à l'hôpital. Isabelle, enceinte, attend sa délivrance pour rentrer en France. Oumar n'a pas tout à fait perdu. Désormais c'est une idée ; il est dans le cœur de chacun de ses compatriotes qui célèbrent sa mémoire en des chants qui rythment les travaux champêtres.

Ousmane Sembène semble donc, à première vue, avoir développé dans ce roman deux thèmes qui peuvent paraître d'une égale importance : le thème du couple mixte dans la société coloniale d'une part, d'autre part celui de la lutte d'Oumar contre l'ordre des choses à Ziguinchor. À ce propos la scène en abyme est aussi révélatrice qu'un examen de la thématique du roman ; car dans *O pays, mon beau peuple !* tout comme dans *Karim*, il y a une scène en abyme. Quelle est en effet la structure du roman ? La première partie, de 88 pages,

expose, en trois chapitres, le retour d'Oumar à Ziguinchor et son installation à La Palmeraie. Nous y assistons successivement à l'arrivée du couple à Ziguinchor, à l'accueil qui lui est réservé à Fayène et enfin aux réactions que suscite en ville la présence d'Isabelle. La deuxième partie décrit en 85 pages (5 chapitres) l'activité d'Oumar pour transformer la vie de ses compatriotes soumis et souffrants. Enfin la troisième partie, en six chapitres, (56 pages) présente la tentative d'organiser une coopérative agricole et l'assassinat d'Oumar. L'ordre auquel Oumar Faye s'était attaqué est un système qui dressait en face de lui une puissance redoutable, effectivement redoutée et inattaquée avant l'audace de cet ancien combattant de la première guerre mondiale. Oumar, depuis son enfance protecteur des faibles, a mené une lutte qui, en réalité, constitue le thème le plus large et le plus important du roman ; car celui du couple mixte même s'y inscrit en réalité. Oumar est un inquiet qui choisit la brutalité du fait accompli et la surprise que suscite l'insolite pour faire réfléchir. Son but est d'amener les autres, les Blancs, à considérer ses congénères noirs comme des égaux.

Ce dessein général est reflété « en abyme » par une scène centrale du roman. Elle débute à la page 115 et s'arrête à la page 123, divisant la deuxième partie, et le roman aussi, en deux parties nettement égales. Les amis qui sont en scène ont les mêmes préoccupations que ceux de Karim. Leurs thèmes en instruisent clairement. Qu'il s'agisse des thèmes badins comme la cour aux filles, l'instruction des femmes, la polygamie, ou des thèmes plus sérieux comme l'utilisation des loisirs, l'initiative de l'évolution, la volonté de former une nation face à celle des Européens qui disent « nos colonies », les mauvais coloniaux et leurs préjugés, ce qui est toujours en cause c'est l'évolution de la communauté noire dans sa coexistence avec les Blancs qui surveillent âprement leurs prérogatives et se conduisent avec mépris à l'égard du Noir. Une modification possible de cet ordre colonial est une question identique à celle qui consiste à se demander comment les relations entre Blancs et Noirs peuvent s'améliorer au profit de ces derniers. Dans les discussions de la scène en abyme, Oumar accuse les colons blancs :

**« Les plus pernicioeux, dit-il, sont les colons ; ils disent : « Il n'y a rien à tirer de ces nègres qui sont tous des fainéants, des voleurs. Pour les faire travailler, il**



n'y a rien de tel que la chicotte. Ils prétendent que leur vie ici est un enfer. Ils se prennent pour des héros...»

« Oumar avait repris son balancement, poursuit Sembène, suivant des yeux un oiseau qui tournait au-dessus du marigot »<sup>17</sup>.

Ces idées et préjugés des Blancs rendent particulièrement difficile le combat d'Oumar Faye, dont l'ambition est d'amener les Blancs de la petite cité coloniale de Ziguinchor à respecter les Noirs et à se conduire avec eux comme avec des hommes libres et dignes. Mais la distance est grande entre ce but et la réalité quotidienne à laquelle Oumar et Isabelle sont confrontés. Le couple est confronté à un problème complexe dont la solution nécessite des initiatives hardies, telles que, du reste, Oumar ose en prendre. Dans les discussions de la scène en abyme, les solutions qui se dégagent des idées émises sont une meilleure utilisation des loisirs, par l'étude, précisément la volonté de constituer une entité nationale à opposer aux colonisateurs et le refus d'abandonner l'initiative de l'évolution aux conquérants.

« ... Ici, dit le D<sup>r</sup> Agbo, toutes les initiatives sont laissées aux autres, à ceux qui contrôlent notre évolution... Les nègres ne font que dresser des barrières entre eux, entre les instruits et les illettrés. Les derniers considèrent les premiers comme des renégats, et ceux-ci les regardent de haut avec des airs dédaigneux. Pourtant, ils ne sont qu'aux portes de la connaissance et se contentent des miettes d'instruction qu'ils ramassent... »<sup>18</sup>.

C'est dans le contexte de cette volonté de secouer le joug colonial par l'unité et la volonté d'action chez les Noirs que s'inscrit la lutte d'Oumar. Le thème du couple mixte n'est plus qu'un aspect de cette volonté plus générale de modifier la nature des relations entre Blancs et Noirs.

En effet, l'univers de Ziguinchor évoqué dans le roman de Sembène présente des communautés noire et blanche séparées. Cette dernière qui ne comporte qu'un petit nombre d'éléments n'est point particulièrement dispersée. Pendant leurs heures de loisir, les Blancs sont souvent ensemble :

<sup>17</sup> O. Sembène : *O pays, mon beau peuple !*, p. 121.

<sup>18</sup> O. Sembène : *O pays, mon beau peuple !*, pp. 117-118.

**« En fin de journée, dit Sembène, les Européens se retrouvaient là. Ils étaient une trentaine dans la ville : les trois quarts commerçants, les autres fonctionnaires » (p. 209).**

Pour échapper au cafard, ces coloniaux aux fonctions si différentes se retrouvent et vivent, pendant ces instants de liberté, de l'agrément d'être ensemble, mais aussi du coin de France vers lequel le rêve de chacun l'emporte.

L'hivernage et ses longues journées de pluie aiguisent en eux la nostalgie et les rend amers. Cela crée un ressentiment pour le pays et ses habitants, la communauté noire. Et l'attitude du Blanc à l'égard du Noir est en général une attitude ségrégationniste et de mépris. Ainsi, sur le bateau qui ramène Oumar Faye au pays natal, le comportement déjà mentionné du gérant de la maison Cosono avec les passagers noirs est significatif. Le mépris du Blanc pour le Noir s'exprimant avec brutalité caractérise généralement, dans le roman, les relations entre les deux catégories d'hommes. C'est ce qui explique que le couple Oumar-Isabelle gêne les Blancs. Deux d'entre eux, Jacques et son ami Raoul, le gérant de la Cosono, réagissent en adoptant des conduites incorrectes à l'égard d'Isabelle toutes les fois qu'ils en ont l'occasion. Ainsi un jour, Faye étant absent de La Palmeraie, Isabelle pour ne pas s'ennuyer va au cinéma. Jacques qui l'aperçoit dans la salle vient l'importuner. Les propos qu'ils échangent se terminent ainsi :

**« — Ne voudriez-vous pas reprendre votre place ? Votre présence me dérange.**

**— Tout doux, beauté. Ici, chacun a payé sa place.**

**— Vous m'ennuyez. C'est du français, non ?**

**— Je pensais que vous parliez nègre. » (pp. 74-75).**

Une gifle violente donnée par Isabelle à l'importun impoli signale le petit drame aux spectateurs et aux amis de Faye. Mais cette mésaventure de Jacques ne l'aura guère assagi et sa conduite incorrecte à l'égard d'Isabelle va un jour jusqu'au banditisme.

En compagnie de Raoul, Jacques, en l'absence de Faye toujours, rend visite à Isabelle à La Palmeraie. Pendant que son compagnon s'amuse beaucoup, Jacques tente de la violer.

Il échoue. Les deux bandits sont chassés par Isabelle, qui crève d'un coup de fusil un pneu de leur voiture. Ils sont obligés de rouler avec cette déficience. Cette seconde mésaventure ne fera en réalité que les rendre plus agressifs à l'égard du couple Oumar-Isabelle. Faye comprend leur acharnement :

**« Ils ne tolèrent pas, dit-il énervé, qu'un nègre s'accouple avec une Blanche, c'est bafouer leurs lois... » (p. 85).**

Mais si tenaces que soient Raoul et Jacques, leur réaction sera dépassée en violence par celle des commerçants à l'action d'Oumar Faye. Ces derniers sont plus froids, plus méthodiques, plus efficaces aussi. Faye menace leur prospérité fondée sur l'exploitation du paysan. L'un d'eux l'explique à ses congénères lors d'une réunion sur l'achat de la récolte :

**« ... nous réalisons nos bénéfices non seulement sur l'intérêt des dettes, mais aussi sur les achats que nous font les indigènes » (p. 211).**

Faye menace cet état de choses de destruction par l'action qu'il entreprend. L'homme qui préside la réunion des commerçants en est conscient :

**« Si j'en crois ce qu'on dit, déclare-t-il, les cultivateurs sont prêts cette fois à lui rendre leurs moissons... Vous voyez ce que cela signifie... » (p. 211).**

Cela signifie surtout que Faye, s'il achète la récolte, imposera son prix ; or son information sur la situation des produits agricoles tropicaux sur le marché mondial lui permettrait de refuser tout bénéfice aux commerçants de Ziguinchor qu'il combat.

Ces Blancs, donc, ont des raisons plus vitales pour eux d'en vouloir à Faye, que le simple préjugé racial qui fait dire à leur président :

**« Je veux parler de ce nègre marié à cette grue de blanche » (p. 211).**

C'est pourquoi ils feront périr Oumar Faye.

L'attitude des Blancs est ainsi doublement défavorable à des relations harmonieuses entre eux-mêmes et les Noirs. Le préjugé racial d'abord, mais surtout plus profondément les

intérêts économiques font qu'ils tiennent à leur vie séparée, à leur supériorité dédaigneuse, à leur prestige en terre conquise.

La communauté noire présente-t-elle la même hostilité à une égale considération, à une coexistence sans morgue, sans préjugé défavorable à l'autre? Il convient de considérer la question sous le double aspect des relations avec Isabelle d'une part, avec les autres Blancs de l'autre. L'épouse d'Oumar Faye est attendue à Fayème sans impatience enthousiaste, y est reçue sans chaleur et y cause des aigreurs de comportement familial. Oumar est obligé d'avouer à Isabelle :

**« Je crois que mon père ne veut pas nous recevoir et j'en suis peiné. »**

À quoi son épouse répond avec courage :

**« Nous le sommes tous les deux, mais du moment que je suis avec toi, c'est le principal... » (p. 37).**

Le père de Faye est peiné du mariage de son fils non par racisme, mais plutôt par amour-propre de père autoritaire et surtout, des considérations pratiques d'adaptation d'une européenne à la vie africaine. Il s'interroge :

**« Comment vivra une blanche avec nous ? Tu te l'es demandé ? Saura-t-elle piler le mil ? Mangera-t-elle avec nous dans le même bol ? Nous trouvera-t-elle propres ou sales, comme ceux de sa race qui ne sont ici que pour nous exploiter ? » (p. 30).**

En dehors de Fayène, la communauté noire ne présente pas d'hostilité à Isabelle. À son arrivée à Ziguinchor, elle a été en tant qu'épouse d'Oumar à l'origine des cancans sur le couple sans précédent. Sous l'arbre à palabre, souvent il a été question du fils de Moussa. Mais le phénomène Oumar-Isabelle est considéré par les causeurs comme un signe, parmi d'autres, des temps nouveaux. Il est comparable au spectacle dont on dit qu'il est fréquent à Dakar, de jeunes en pantalons fourchus et dansant enlacés avec des filles. Ces traditionalistes bavardent mais sont inoffensifs. Concernant les autres Blancs ils le sont plus nettement. Ils sont soumis lors même que le Blanc se distingue par son mépris pour les Noirs. Ainsi le gérant de la Cosono :

**« Dans sa boutique, il frappe tout le monde; dans la rue, il exige qu'on le salue » (p. 34).**

Les Noirs le subissent mais ne font rien. Dans ces conditions on ne peut pas penser à des relations sur la base du respect mutuel entre Blancs et Noirs.

Cependant le combat d'Oumar Faye prétend établir un tel type de relations. Le héros du roman s'oppose à l'exploitation des paysans par les commerçants blancs, mais plus profondément, son dessein est de rendre leur dignité à ces Noirs soumis, de les amener à des comportements de fierté. L'appréciation de son action n'est pas uniformément défavorable chez les Blancs. Pierre, qui pourtant appartient au monde du commerce, a de l'amitié pour Oumar. C'est un homme intelligent qui a compris que les temps ne sont plus où la domination du Noir par le Blanc était sans problème. Et pour l'avoir soutenu au milieu de ses congénères, il sera dans une intention punitive brusquement rapatrié. Il est cependant conscient du dur combat d'Oumar et lui donne des conseils sincères :

**« Garde le fond de tes pensées pour toi. Tu te fais plus d'ennemis que d'amis » (p. 201).**

Ce genre d'amitié n'est pas un cas unique dans le roman. Le dimanche, en général, La Palmeraie reçoit la visite des amis d'Oumar et d'Isabelle, les intellectuels, amis du progrès à Ziguinchor, des employés de commerce comme des médecins et un instituteur. L'un d'eux, Joseph, un Blanc, est un ami des Africains et discute de leurs préoccupations avec le même intérêt et le même sérieux qu'eux-mêmes. Ses critiques du reste acceptées sont constructives :

**« En ce qui me concerne, dit-il, un blanc et un noir seraient atteints d'un même mal que je les soignerais de la même façon bien entendu... Mais ce que je ne comprends pas, c'est que, chez vous, il n'y a aucune envie de former une nation » (p. 118).**

Ceux des Blancs, donc, chez qui les soucis de bénéfices et de profits ne l'emportent pas sur la vie de l'esprit et l'adhésion du cœur aux valeurs intellectuelles et humanistes de progrès social, de dignité humaine et de respect de l'homme, ceux-là sont capables d'entretenir des relations amicales et de respect mutuel avec les Noirs.

Dans *O pays, mon beau peuple!* on peut donc reconnaître trois faisceaux de relations entre Blancs et Noirs : celles qui concernent Isabelle et ses beaux-parents ainsi que le reste de la communauté noire. On ne saurait guère y voir de préjugé racial. Les Noirs y montrent de l'énervement ou de la surprise devant l'insolite. Les autres Blancs de Ziguinchor, eux, sont craints et affichent le mépris pour les Noirs, manifestent de l'agressivité instinctive ou raisonnée à la famille Faye, les commerçants blancs menacés par Oumar particulièrement. Mais parmi la trentaine de Blancs qui constituent la communauté des Européens à Ziguinchor, il y a des esprits libres et assez généreux pour adhérer aux valeurs humanistes. Ce sont ceux qui entretiennent des relations amicales avec les Noirs. Ils sont deux. On voit donc que l'expérience du couple Oumar-Isabelle emprunte un cadre comportant des difficultés sérieuses.

C'est la volonté peut-être présomptueuse de l'emporter sur toutes ces difficultés qui est à la base de l'aventure d'Oumar et d'Isabelle. Les relations de respect mutuel d'abord, d'estime et d'amitié ensuite, qu'ils ambitionnent d'établir dans la petite cité coloniale sont préfigurées par la scène en abyme. On n'y trouve pas seulement des Noirs. Les deux médecins de la Compagnie sont Agbo, médecin africain, dont les sonorités du nom déjà indiquent un Dahoméen, et le Blanc Joseph, « spécialiste des maladies coloniales ». La scène en abyme est donc un double reflet : l'histoire d'Oumar et d'Isabelle en tant que recherche d'autres formes de relations entre les communautés blanches et noires de Ziguinchor est reflétée sous la forme des préoccupations sérieuses des causeurs enjoués de La Palmeraie. Les éléments de la scène, d'autre part, sont un reflet des relations harmonieuses dont rêve Oumar. C'est peut-être cet aspect de reflet d'un rêve — Oumar ne diffère guère de Sembène! — qui fait la poésie du dialogue dans la scène en abyme : en effet le badinage, l'esprit, la violence feinte, le souci d'agrémenter ces instants de leur présence commune hebdomadaire constituent chez les habitués de La Palmeraie les sources du charme réel de l'atmosphère créée.

Autant que dans *Karim*, donc, la composition en abyme contribue ici à une intelligence satisfaisante de cette totalité signifiante qu'est, comme toute œuvre d'art, *O pays, mon beau*

*peuple!* Tout comme dans *Karim* également, la scène en abyme est parfaitement intégrée à la narration du romancier sans aucun artifice qui nuise à l'art. Dans l'un et l'autre roman, en effet, il s'agit d'une scène qui se reproduit périodiquement dans la vie quotidienne représentée. De même que « certains soirs » l'instituteur Abdoulaye recevait ses amis pour des causeries d'agrément, mais dont les thèmes sont sérieux et les idées émises instructives, de même, à La Palmeraie, le plaisir hebdomadaire de se retrouver ensemble ne le cède en rien à la profondeur des réflexions et à leur utilité sociale. Cheik Aliou N'Dao a-t-il donné les mêmes aspects et valeurs à la composition en abyme dans *Buur Tilleen*? Le premier roman du dramaturge Cheik A. N'Dao présente une grande maîtrise technique en même temps qu'un plus net souci d'art que dans la production sénégalaise qui l'a précédé. N'Dao a donc comme on pouvait s'y attendre utilisé avec beaucoup de liberté le procédé de la scène en abyme; la maîtrise des moyens est du reste, dans son roman, l'originalité la plus grande.

L'histoire qu'il raconte avec tant de sérénité, de rigueur et d'art est d'une extrême simplicité: Raki est une jeune Sénégalaise qui a de l'instruction et des idées modernes; elle a conçu hors des liens conjugaux traditionnels. L'amant de Raki, Bougouma, est roturier, alors que la jeune fille, dernier rejeton d'une noblesse décadente, a un père intraitable sur le chapitre des origines. Il vit, dans une société en évolution et qui opère le bouleversement des valeurs traditionnelles, par le souvenir de sa splendeur et dans le mépris d'un monde sans fierté ni noblesse du sang ou du comportement. Gorgui M'Bodj, indigné par la conduite de sa fille, la chasse de chez lui. Bougouma connaît la même incompréhension familiale. Les deux jeunes gens attendent la délivrance dans cette amertume, Raki ayant été recueillie par une jeune sœur de sa mère, Tante Astou. Mais le destin frappe son dernier coup: à l'hôpital Raki meurt pendant l'accouchement. La mort a interrompu de manière brutale cet effort pour une victoire de l'amour sur les tabous et les préjugés des hommes.

L'humanité de ce roman est constituée de grands silencieux que le silence n'ennuie point. Ils ont une intense vie intérieure. C'est pourquoi le fait le plus saillant de la technique romanesque y est l'utilisation du retour en arrière. La durée humaine

que Cheik Aliou N'Dao a choisi de raconter est bien brève. Elle est mesurée par environ le temps d'une grossesse qui arrive à terme. De là les retours en arrière pour nous faire connaître les antécédents de tous les personnages qui sont à des degrés divers mêlés à l'aventure des deux jeunes gens : Maram la mère de Raki, son père Gorgui M'Bodj, Meissa le père de Bougouma, Tante Astou enfin. La structure du roman constitue le deuxième fait important de la technique romanesque ; les douze chapitres de *Buur Tilleen*, roman aux dimensions coquettes, narrent en trois moments très nets une histoire de l'amour confronté aux tabous. Six chapitres racontent en 40 pages les réactions de désagrément causées chez les parents de Raki par la grossesse de la jeune fille. Ensuite les chapitres VI et VII nous montrent Raki chez Tante Astou et décrivent cet autre univers qu'est celui de la jeune femme. Enfin les quatre derniers chapitres présentent Raki à l'hôpital et les tracasseries que cela cause aux personnages jusqu'au terme insoupçonné de l'aventure.

La scène en abyme est constituée par le chapitre VIII (pages 67-73). Elle occupe le milieu du roman et constitue un reflet du thème principal. L'histoire de Bougouma et de Raki accuse le défaut d'adaptation à la vie moderne ; non pas chez les jeunes gens mais plutôt dans la génération constituée par Gorgui M'Bodj et Meissa. L'un et l'autre sont des pères intransigeants et ont des conceptions d'une autre époque. Ils constituent donc des obstacles à l'épanouissement de Raki et de Bougouma qui veulent vivre leurs idées, au mépris de la rotture du jeune homme. Gorgui M'Bodj pousse l'inadaptation au point d'être lui-même un obstacle à son propre bonheur. Son insatisfaction de la vie moderne l'a amené à adopter une vie de solitaire taciturne avec une rigueur intraitable des principes moraux et une austérité princière des comportements. J'ai analysé ailleurs ce roman de N'Dao<sup>19</sup>. La peinture de la société sénégalaise actuelle y est d'une exactitude et d'une pénétration rares. L'humour y est utilisé avec maîtrise, Cheik A. N'Dao ayant assez de sérénité même en peignant des aspects navrants de la nouvelle société. L'originalité de la manière très personnelle de N'Dao se manifeste aussi dans l'utilisation qu'il fait de la

<sup>19</sup> In *L'Ouest Africain*, n° 18, dakar, 1973.



technique du reflet dont il a usé au chapitre VIII. Le reflet précise d'abord la nature réelle du conflit vécu par Raki et Bougouma. C'est en effet dans les discussions de la scène en abyme qu'est expliquée d'un point de vue très éclairant l'attitude du père de Raki :

**« Je suis aussi indigné que vous, dit l'historien, quand je considère l'attitude de Gorgui M'Bodj. Pourtant, poursuit-il, je comprends sa mentalité. La rapidité de l'évolution a pris cet homme au dépourvu ; un prince ayant grandi dans la notion de hiérarchie sociale se découvre soudain l'égal de tout un chacun. Ne disposant plus de la fortune accompagnant son sang, il s'accroche à l'ultime richesse ancestrale : son sang. Plus on se moque de lui, plus il se persuade qu'il trône au-dessus du commun. »**<sup>20</sup>.

La réplique du philosophe complète de manière heureuse cette analyse :

**« Les faits extérieurs se transforment plus vite que la conscience qu'en ont les gens »**<sup>20</sup>.

L'écueil rencontré par Raki et Bougouma dans leur quête du bonheur est donc un phénomène important dans le mouvement général de l'évolution de la société vers des conceptions et formes de vie plus modernes.

Le reflet, néanmoins, éclaire beaucoup d'autres aspects de l'aventure narrée : il sert aussi à souligner la solitude de Bougouma chassé par son père et n'espérant pas l'appui de sa mère, ni celui de ses tantes ou de ses cousines, nulle d'entre elles n'osant braver la colère de Meissa son père. Bougouma vit une pénible solitude. Sans doute le jeune homme trouve-t-il un réel bonheur à se promener en compagnie de Raki ou à former avec elle, dans la pièce où Tante Astou a recueilli sa nièce, des projets sur leur future vie à deux. Mais en dehors de chez Tante Astou, Bougouma ne trouve aucun réconfort. Son sort est symbolique des difficultés réelles que rencontre l'effort pour l'évolution dans sa société. Elles proviennent entre autres sources de l'absence de volonté et de constance, particulièrement chez ceux qui ont assez de science et une plus claire conscience des exigences de l'évolution : les intellectuels.

<sup>20</sup> Cheik Aliou N'Dao : *Buur Tilleen*, p. 69.

N'Dao n'en fait pas une catégorie excellente. Sans anti-intellectualisme comme celui que l'on trouve chez Sembène cinéaste, N'Dao a montré des défauts réels. De là une nette différence de la nature du reflet dans son roman et dans ceux de ses aînés. Le reflet était chez Sembène et Socé une espèce d'îlot idéalisé et plus beau que l'objet qu'il reflétait. La vie désordonnée et exclusivement préoccupée d'agrément sommaires, trouvés auprès des femmes, et que menait Karim, contrastait avec l'heureuse utilisation des loisirs que constituait la scène en abyme dans le roman de Socé. De même l'atmosphère d'affectueuse franchise, de cordialité, de respect et d'estime réciproques qui caractérisait les causeries à La Palmeraie était en très net contraste avec l'univers de Ziguinchor, où les relations entre Blancs et Noirs avaient un tout autre caractère. Dans *Buur Tilleen*, le reflet n'est pas un îlot idéal. Les amis de Bougouma ne lui apportent que la sécheresse des analyses sans conséquence. La solitude du jeune homme en butte aux préjugés de caste est grande au milieu de ces rationalistes qui n'adhèrent que d'une manière purement intellectuelle à la lutte d'un ami contre des désuétudes paralysantes. C'est pourquoi

**« Bougouma abandonne le groupe sans dire un mot. Le mal dont souffrent les intellectuels, poursuit le romancier, est le bavardage. ... Ils sont doués pour analyser, ausculter, critiquer, mais l'action les effraie. Quel conseil pratique, utile, lui ont-ils donné? Bougouma s'interroge sur le fossé qui sépare la profession de la foi des jeunes de la réalité quotidienne »<sup>21</sup>.**

Cheik Aliou N'Dao a donc utilisé du procédé du reflet entre autres desseins dans celui de critiquer un aspect des intellectuels. Chez les aînés de N'Dao le reflet s'insère, harmonieusement du reste, dans un rythme de vie assez traditionnel et accusant une certaine séparation de la communauté en classes d'âge. Cette séparation, il faut l'avouer, est assez modernisée; c'est surtout la communauté de préoccupations, de goût ou de culture qui la fonde. Ainsi, dans *Karim*, nous trouvons réunis un médecin catholique, un instituteur, un élève de la classe de philosophie, Ibnou, et Abdou né musulman et oriental mais de culture française. Dans *O pays, mon beau*

<sup>21</sup> Cheik Aliou N'Dao : *Buur Tilleen*, p. 69.

*peuple!* la variété des points de vue est aussi grande. Chez N'Dao la composition du groupe en abyme, plus nettement qu'ailleurs, obéit au souci de varier les éclairages sur la question à analyser, sur le problème évoqué par l'œuvre et qui est reflété en abyme. À cette variété s'ajoute l'aspect plus nettement et exclusivement intellectuel de la discussion du groupe; ce qui est en heureuse harmonie avec le reproche que le romancier fait à cette catégorie de personnages symboliques. Sont en effet devant Bougouma, « l'historien », « le philosophe » et « Diémé » le Casamançais : les trois points de vue qui s'expriment sur l'aventure vécue par Raki et Bougouma sont ainsi un éclairage historique, un éclairage philosophique et enfin l'éclairage apporté par un homme né dans une société sans castes et qui apporte, donc, le témoignage de la relativité d'un préjugé si fort. Le reflet a été astucieusement utilisé pour éviter ainsi la monotonie de longs développements ethnographiques, historiques ou sociologiques. La composition en abyme a transformé les perspectives d'analyse en personnages et l'œuvre échappe à la froide documentation et au didactisme.

La parenté de Karim, d'*O pays, mon beau peuple!* et de *Buur Tilleen*, est par conséquent assez diversement fondée. Les trois romans appartiennent à la veine sociale, celle qui présente les mœurs sénégalaises, critique des us et communes et accuse des comportements et conceptions traditionnels comme responsables des maux et malheurs de l'individu dans sa quête du bonheur. Mais ces romans se rapprochent davantage sans doute si l'on examine la structure de chacun dans le souci d'éclairer la signification de l'œuvre. On s'aperçoit alors d'un fait qui leur est commun, l'utilisation d'un procédé du reflet, et qui n'est pas du tout un phénomène anodin. Dans chacun de ces romans, une scène centrale a un contenu qui reflète, à la manière d'un miroir à l'intérieur d'une toile d'un peintre habile, le thème principal de l'œuvre. Et ce reflet est d'une certaine conséquence pour l'intelligence de l'œuvre. Phénomène curieux, il contribue, par l'excitation qu'il exerce sur l'esprit, à donner à une histoire racontée qui eût pu paraître anodine comme un fait divers dans les manchettes d'un quotidien, une signification plus profonde, une valeur représentative plus convaincante.

Chacun des romanciers a usé de manière personnelle des scènes en abyme. Socé et Sembène, qui les ont utilisées de manière très voisine, y révèlent une différence de tempérament. Dans *Karim*, en effet, les discussions chez l'instituteur Abdoulaye éclairent par effet de contraste le genre de vie du héros et ses préoccupations constantes, tout en intégrant l'aventure vécue par lui dans un contexte social qui la rend plus significative. Socé insiste alors sur les défauts qui rendent ce contexte difficile pour la quête de l'équilibre individuel et du bonheur. Ceux de *Karim* se réduisent à un traditionalisme du comportement qui fait que la vie de l'esprit semble presque nulle chez le héros. Pendant les discussions passionnées et passionnantes, *Karim* seul restait silencieux : il venait de rompre avec Aminata et n'avait plus d'amour. La scène en abyme montre un accent plus profondément personnel chez Sembène : les discussions qui ont lieu à La Palmeraie reflètent très clairement le dessein général du roman de Sembène, de modifier la nature des relations entre les communautés blanche et noire de Ziguinchor. Mais la scène a une certaine poésie, due sans doute au fait qu'elle représente un rêve profond de Sembène, qui répugne aux ségrégations, non pas seulement entre races, mais aussi entre intellectuels et ouvriers ou illettrés plus généralement. Quant à Cheik Aliou N'Dao il donne sans doute plus de richesse de signification à la scène en abyme. Le reflet chez lui, par une domination insigne du procédé, élargit, de manière plus grande que chez Socé et Sembène, le champ de l'accusation générale. Les intellectuels amis de Bougouma sont mis en scène dans un dessein de double critique. Ils analysent, comprennent et désapprouvent le comportement de Gorgui M'Bodj ; mais le romancier ne leur donne pas le beau rôle des amis de *Karim*, de l'instituteur Abdoulaye surtout, ni celui des amis d'Oumar Faye. Ils pèchent par une certaine insincérité et une certaine frayeur devant l'action.

Socé, Sembène et N'Dao ont utilisé avec art et bonheur les scènes en abyme. Ils ont su éviter l'écueil souligné par Sophroniska à Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide, qu'il est dangereux de présenter des intellectuels dans un livre. Les amis de *Karim*, Oumar Faye et les habitués de La Palmeraie, Bougouma et ses amis ont des idées et les expriment. Mais tout cela ne sort guère des frontières de l'art. Plus même, Socé, Sembène et N'Dao ont tous su transformer

les perspectives d'analyse en personnages et éviter ainsi, dans leurs accusations de réalités sociales très complexes, la froide documentation et le didactisme.

*Université de Dakar*

#### BIBLIOGRAPHIE

Ousmane Socé (Diop) : *Karim*, suivi de : *Contes et Légendes d'Afrique Noire*. Préface de Robert Delavignette, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Nouvelles éditions latines, 1966, 19cm, 240 pages.

Ousmane Sembène : *O pays, mon beau peuple!*, Paris, Amiot-Dumont, 1957, 19 cm, 234 pages.

Cheik Aliou N'Dao : *Buur Tilleen — Roi de la Médina*, Paris, Présence Africaine, 1972, 19 cm, 110 pages.

André Gide : *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1947, in-12°, 1,373 pages.

André Gide : *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1951, in-8°, 503 pages.

Madior Diouf : *Signification de Karim*, in « L'Ouest Africain », hebdomadaire du Développement Africain, Dakar, Sonapress, n° 11, 12 et 13, mai 1973.

Madior Diouf : *Présentation de Buur Tilleen — Roi de la Médina*, premier roman de Cheik Aliou N'Dao, in « L'Ouest Africain », n° 18 (semaine du 1<sup>er</sup> au 8 janvier 1973).